

A TÁNCFILM KEZDETEI

Mozgás-idő-ritmus

HORECZKY KRISZTINA

AZ ELSŐ MAGYAR FILM A TÁNC VOLT, DE NEM KÖVETTE TÁNCFILMEK SORA. NEM CSODA, HOGY A ZSÁNER TÖRTÉNETÉT ALIG ISMERJÜK.

A filmesek a film születése pillanatában felfedezték a tánc elementáris filmszerűségét (amit még a filmhang hiánya sem tudott szuggesztív erejétől megfosztani), a filmtörténészek mégis mostohán bánnak a táncfilm műfajával, különösen elhanyagolt a XX. század első fele. A 2005-ben David Shepard szerkesztésében kiadott *Viva la dance – the beginnings of ciné-dance* (*Viva la dance – a mozi-tánc kezdetei*) DVD máig hiánypótló kiadvány, még akkor is, ha a 155 perces összeállítás nem csak táncfilmeket tartalmaz. Amennyiben kizárólag táncművészeti és tánc történeti szempontok alapján nézzük a több mint fél évszázadot átfogó, harminchárom munkát, akkor közülük nagyjából egy tucat kakukktojás. Ezekben a zene, az absztrakció, a mozgás-idő-ritmus kapcsolata, a szín és forma fényjátékát vizsgáló alkotásokban táncos nem szerepel, csak fogaskerekek, emberi végtagok, vagy zenére animált geometriai formák. Így mindazt, ami a film- és a táncszcéna számára egyaránt delikát dvd-n látható, az experimentális jelleg, az újszerű útkeresés, a formabontó törekvések felől érdemes górcső alá venni – az art nouveau-tól a Dadán, az indusztrializmuson, az expresszionizmuson át a kubizmusig.

Az Anthology Film Archives kiadványa hamisítatlan Gesamtkunstwerk-mű, amelyre közvetve hatottak a táncművészet pionírjai és koruk ikonikus alakjai. Fókuszban az amerikai avantgárd-kísérleti film olyan ismeretlen, elfeledett, és a cinégourmet-ek által a világhálón is újralfelfedezett alkotói állnak, mint Mary Ellen Bute, Emlen Etting, Ralph Steiner, vagy a szerb-amerikai Slavko Vorkapich („Vorky”). A *Viva la dance* a kutató hajlamúak kincseshányójára, így a netszörf mellett bevackoltam az Or-

szágos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumába, többek között a táncművészet bibliáját, a Cohen-féle enciklopédiát bújva. Merthogy tánc-kritikusi minőségemben is éltem a gyanúperrel, hogy Shepard úr, mi több, a művek kurta kísérőszövegeinek szerzői nem mélyültek el tánc- és mozgásművészeti kérdésekben.

Rögvest ezt igazolja az amúgy kiváló felvétel, és az első kilenc film(részlet), amelyből hat az úgynevezett serpentin-táncot örökíti meg. A dervistáncra emlékeztető produkciót az amerikai modern tánc egyik legnagyobb alakja, Loie Fuller (1862-1928) ötlötte ki 1891-ben, mikor egy próbán a bő szoknyájára váratlanul fény hullott, amelyről a néző egy pillangóra, vagy egy orchideára asszociált. A szóló bemutatójára 1892-ben, a párizsi Folie-Bergère színpadán, egy alulról megvilágított üvegpadlón került sor, miközben gázlámpák helyett elektromos világítást használtak. Fuller nem volt képzett-professzionális táncos, viszont korszakos innovátor, és Franciaországban ünneppeltté lett európai kulturális tényező. Barátságot ápolt Rodinnel, Lautrec-vel, a *Radium Dance* szólóját ihlető Curie házaspárral is, és a serpentin-táncra látván festette meg Picasso az *Avignoni kisasszonyokat*. Ő az első, aki látványteremtő céllal használta a villanyvilágítást, és az irányított fényt, azaz, az ős-reflektort. Az 1900-as Párizsi Világkiállításon, amelynek egyik fő attrakciója az elektromos fény volt, külön színházat terveztek számára. Az első (kézzel) színezett mozgóképek a serpentin-táncok felvételeiből készültek: Edison, a Lumière testvérek és Méliès sorra örökítette meg Fuller és utánpótló (például Victorian Era, Annabelle Moore, Crissie Sheridan) pszichedelikus, néme-

lyek szerint a publikumból egy LSD-trip hatását kiváltó táncát. A dvd-n az egyik utánpótló, a viktoriánus kor „Gibson Girl” szépségideálja, Annabelle Moore látható hét (1894 és 1897 közötti) felvételen, egy filmen pedig Crissie Sheridan táncol (1897). Fuller hatalmas fátyollal előadott táncát a Lumière fivérek örökítették meg 1896-ban. A Szépművészeti Múzeum 2014-es *Toulouse-Lautrec világa* kiállításának tánc tematikus napján Fuller serpentin-táncát vetítették síkképernyős televízión. Megdöbbenő, hogy az Isadora Duncant is felfedező, egy évig menedzselő, és a társulata tagjaként európai turnéra vivő Fullerről kőszá megjegyzés sincsen egy szeriöz, amerikai ciné-dance dvd-n.

Loie Fuller, Isadora Duncan (1887-1927) és Ruth St. Denis (1879-1968) az amerikai modern és szabad tánc emblematikus triásza. Nyilvánvaló, hogy oeuvre-jük nem függetleníthető az emancipációs törekvésektől, de a szűfrazsettmozgalomtól igen. Közülük egyedül Ruth St. Denist láthatjuk néhány pillanat erejéig Charles Allen és Francis Trevelyan Miller 1916-os rövidfilmjében, a *Diana the Huntress*-ban. Ahogyan Duncan és Fuller, a vaudeville felől érkező Ruth St. Denis is önképző, emellett Duncanhez hasonlóan iskolateremtő és -alapító. 1904-ben egy New York-i dohányboltban pillantotta meg az Egyptian Deities cigaretta poszterét a trónuson ülő Ízisszel, ezután kezdett el érdeklődni a keleti, különösen a hindu művészet, filozófia iránt, és lett az orientalista tánc első képviselője. Szólóművészetét a pódium-, más néven az ún. tánckoncert műfaj megalkotója, a mezítlábas Isadora Duncan inspirálta. St. Denis a férjével, a meleg Ted Shawnnal hozta létre 1915-ben az iskoláját, a Denishawn School of Dance-et, és a Denishawn társulatot; egyik leghíresebb növendéke Martha Graham volt. Az ambiciózus, szexuálisan karizmatikus Shawn (1891-1972) 1933-ban mutatkozott be a férfiakból verbuvált együttesével. A Ted Shawn And His Men Dancer-t ma LBMTQ-kompániának címkéznénk, és a róluk készült fotókat szemlélve arra jutottam: semmi újat nem talált ki korunk talán legnépszerűbb koreográfusa, a brit Sir Matthew Bourne, amikor megalkotta a méltán kultikus, 1995-ös *Hattyúk tava*-verzióját, férfihattyúkkal.

Az 1916-os opusban Ruth St. Denis stílszerűen egy félhold mellett áll, és

kilő egy nyílvesztőt. A film főszereplője a kecskeszarvas Pánként egy fáról leugró, majd a nimfák körül ugrabugráló, leginkább egy ütődött Tarzanra emlékeztető Paul Swan (1883-1973). A meleg- és camp idolt sokszor keverték össze a valóban vonzó Shawnnal, és a Világ Legszébb Férfijának is nevezték, amely a látottak és a fényképei alapján költői túlzásnak tűnik. A XX. századi Amerika első színpadi szólótáncosának megítélése nem egyértelmű. Wikipedia-szócikke nincsen (még), viszont Janis Londraville és Richard Londraville életrajzi kötetet írt róla (*The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol*. University of Nebraska Press, 2006.), melyről leginkább a LGBTQ-portálokon számoltak be. Számunkra azonban ennél lényegibb, hogy Swan szerepelt a Francis De Mille-féle, 1923-as *Ten Commandments*-ben, majd évtizedekkel később az őt „Amerika Leonardójá”-nak értékelő Andy Warhol hozta el a reneszánszát – egy szubkultúrán belül – a vele/rőla forgatott *Paul Swan I-IV.* című, 1965-ös filmmel

A mai szemmel komikus *A vadászó Diana* olyan, mitológiai témájú művek előzményfilmje, mint Dudley Murphy 1920-as Orfeusz-variációja, a *The Soul of the Cypres*, és az 1933-as *Oramunde*. Az *Egy faun délutánja* Debussy-prelűdre készített *A ciprusfa lelkében* a direktor első felesége-műzsája, az előadóművészként névtelen Chase Haringdine hajszolgyönyörű driádként artisztikus halálba egy ifjú, pánsípon játszó muzsikust, aki a tengerbe veti magát. Lelke és zenéje azonban eggyé válik a tenger morájával, és „A tenger dalát” a ciprusfában élő nimfa a sziklán ülve, letörtén hallgatja. Maeterlinck szimbolista színműve, a *Pelléas és Mélisande* ihlette, Emlen Etting (1905-1993) jegyezte *Oramunde* a dvd ékköve. A tizenöt perces danse macabre-ban, Rodney Sauer nagyszerű zenéjére egy gyászoló nő (Mélisande) bolyong fehér, elasztikus ruhában az erdőben, barlangokban, a tengerparti sziklákon; a hosszú, sziklakövek szaggatta fátyol az arcát is eltakarja. A negyedórás rövidfilm végén a csodálatos Mary Binney Montgomery (1907-1995) beszáll egy csónakba, amelyben egy fekete ruhás, kámzsás, kharóni archetípus ül, evezőlappáttal. A nő a parttól távolodó csónak orrában áll. (A műkedvelő, reneszánsz Montgomery ugyanilyen ruhában látható a kifinomult európai műveltségű

Etting kedvenc, és teljesen más esztétikájú rövidfilmjében, a jóval kevésbé hatásos, szintén 1933-as *Poem 8*-ban; ez – mint az *Oramunde* is – a világhálón megtekinthető.) A festőként is ismert filmkészítő, szobrász Etting és az amatőr táncos-koreográfus Montgomery együttműködésére bizonyosan befolyással volt az amerikai modern tánc egyik legnagyobb alakja, Martha Graham (1894-1991), amely hatás már a ruhaválasztásban is megmutatkozik.

A berlini Das Verborgene Museum-ban tavaly szeptemberben nyílt és 2016. január 31-ig volt látható a *Tanz der Hände* című fotókiállítás. Az 1920 és 1935 között készült fényképek Tilly Losch (1903-1975) és egykori alkotótársát, táncpartnerét, Hedy Pfundmayrt (1899-1965) örökítették meg. A Bécsben született, majd az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában élő, hipnotikus szépségű Losch az 1927-es Salzburgi Fesztiválon debütált a kevésbé ismert Pfundmayrral megalkotott *Tanz der Hände (Kéztánc)* produkcióval, amely a védjegyükké lett, és a színpadi táncban történelmet írt. Losch – aki táncos-koreográfusként, színpadi és filmszínészként, szépségikonként önmagában egy tanulmány tárgya lehetne –, a Bécsi Állami Operában tanult klasszikus balettet, a társulat tagja volt, és jártasságot szerzett a modern tánc technikák terén is. Mindaz, amit a későbbiekben leginkább neki tulajdonított, forradalmi alkotással képviselt, elválaszthatatlan az 1920-as, 30-as évek bécsi, berlini életérzésétől, művészeti-szellemi klímájától, így az expresszionista fotó- és filmművészetétől is. A Norman Bel Geddes által 1930-33 körül 16 mm-es filmre vett *Tilly Losch in Her Dance of the Hands (Tilly Losch kéztánc)* előtt szerepel a dvd-n a *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts (A gyengébb nem élete és szerelme)*. Ezzel ugyanaz a „tyúk vagy a tojás” helyzet áll elő, mint a szerpentintánc esetében. Merthogy bizonyosra veszem, hogy az amerikai, de Németországban is működött, avantgárd-feminista Stella F. Simon



„Zenére animált geometriai formák” (Loïe Fuller)

(1878-1973) és Bándy Miklós 1927-28-as művének mintája Losch kéztánc, noha erről még a feltételezés szintjén sem iszik szó a kísérőszövegben.

Amúgy a fotográfus, operatőr, filmkészítő Simonnak ez a pompás genderdarab – egy viharos kapcsolat elbeszélése férfi és női karokkal-kezekkel, Marc Blitzstein négykezes zongoradarabjára – az első és az egyetlen befejezett filmje. (A főcímben Bándyt említik rendezőként, de mára egyértelmű, hogy az ötletgazdaként feltüntetett Simon a rendező.) Lenyűgöző, hogy kizárólag kezekkel és karokkal ugyanolyan érzéki hatást idéz elő, mint a gyönyörű, fotogén, flow-mozgást is végző Losch. Sőt, Simon melodramáját az évődéstől a szerelmen, nemi vágyon, ragaszkodáson, birtoklásra, agresszióra, kötődésen, elengedésen át az öngyilkossági kísérletig meg-rázóbbnak, főleg eredetibbnek találom. E mű kapcsán tűnődtem el azon, hogy a kar- és a kézmunka mennyire elsatnyult, jelentőségét veszítette a táncművészetben. Ezért leginkább olyan hasznos, gyakorlatias, hétköznapi szerepet tulajdonítanak neki, mint Willard Van Dyke és Ralph Steiner 1934-es propagandafilmben, a *Hands*-ben, amelynek központi eleme a pénz – papírbankó, vagy csek

formájában. Ez a film látszólag kilóg a sorból, hiszen még közvetve sincs kapcsolata a tánccal, a mozgással. Azonban szimbolikus erővel bír, és remekül illeszkedik a kéztematikához, ezért szerkesztési szempontból szerencsés lett volna, ha Simon és Tilly Losch kéztáncát követi. Ám – egy kivételtől eltekintve, amit bakiként értelmezek – a filmek időrendi sorrendben követik egymást, amelynél azért létezik kreatívabb rendszerező módszer is. Ilyesmivel lehetett volna operálni a danse macabre-filmek esetében is – kísértethajón táncoló, vagy szerelmeseket elátkozó csontvázakkal. Ezen haláltáncok egyike az Eisenstein és munkatársai meghíúsult mexikói filmprojektje, a *Que viva Mexico!* idején készült kultúrantropológiai némafilm-torzó. A rendkívül hatásos képekből álló, 1931-es *Sergei Eisenstein's Mexican Footage (Szergej Eisenstein mexikói felvételei)* egy kútba esett hollywoodi karrier emléke is – halálfejekkel, vitustáncokkal, körhintával.

A Van Dyke és Steiner-féle *Hands* előtt látható Ralph Steinertől az 1930-as *Mechanical Principles (Mechanikai törvényszerűsége)*. A kubista opuszt a főleg a nagyvárosi és ipari tájfestményeiről ismertté vált, amerikai modernista Charles Sheeler (1883-1965) vasúti szerelvényekről, lokomotívokról készült fényképei, festményei ihlették. A tízperces indusztriális, futurista filmben V-effektszerű Eric Beheim ellenpontozó, már-már andalító „szalonzeneje”. Noha egy idő után monotonnak hat a (fogas) kerekék és egyéb nehézipari alkatrészek látványa, Steiner sokszor mégis érzékiséget, harmóniát csempész a művébe, amely van, hogy a tiszta nemiség, és van, hogy az öregedés, az elmúlás, az enyészett képzetét kelti a nézőben. A dinamikája, a ritmusa, a zenehasználat, és a különböző, vas- és fémelemek közötti kontaktus miatt sorolható ez a mű a ciné-dance kategóriába, akkor is, ha nincs benne táncos, sem ember, eleven emberi testrész, és testtorzó sem. Ellentétben a hollywoodi filmmusicalt az 1930-as években újra-felvirágoztató Busby Berkeley (1895-1976) életművével. A *Wonder Bar „Don't Say Goodnight”* részlet Lloyd Bacon és Berkeley 1934-es musicaléből, a *Wonder Barból*. A filmrendező és Broadway-koreográfus Berkeley 1930 (azaz, a némafilmkorszak vége) és 1962 között negyvenöt hollywoodi mozifilmot készített, többségük

musical. Nem pusztán a látványt reformálta meg, hanem a mozgásnyelvet is, ezért a ciné-dance korai időszaka, a több mint fél évszázad szereplői közül őt, és a serpentintáncot (is) kitaláló Loïe Fullert találmány a legkomplexebb újítónak. Berkeley-nél a tánc kitágította a színpadi tér határait. Egyik vízjele volt a felső gépállásból és (szuper)közelikkel fényképezett, kaleidoszkópszerű táncjelenet, a „sokszorosított” showgirlökkel. Emellett alapvető jelentőséggel bírt nála a zene- és a tánckar. A gigantomania mellett Berkeley sajátja az aszexualitás is; dizájn alapú világa mentes az erotikától, viszont van benne valami affektáltság. Ez nyomban eltűnik a hollywoodi musicalekből a „frontemberré” lett Fred Astaire (1899-1987) és Ginger Rogers megjelenésével. „A tánc története a filmvászonon Fred Astaire-rel kezdődött” – mondta Gene Kelly, és ez a megállapítás cáfolhatatlan. Csak Kelly volt ugyanannyira eredeti, kísérletező kedvű táncos-koreográfus a filmtörténetben, mint a Rudolf Nurejev által (is) minden idők legnagyobb táncosának nevezett fenomen, akinek nagysága, zsenije mit sem kopott az idővel, sőt, számomra egyre zseniálisabbnak tűnik. Így ha műfaji okokból nem is szerepel a dvd-n még a nevével sem, az amerikai filmmusicalról szólva nem hagyható ki a dolgozatból.

Esztétikájukban leginkább a *Mechanical Principles*-szel mutatnak rokonságot azok az animációs rövidfilmek, amelyek erős túlsúlyba kerültek az összeállításban, a Mary Ellen Bute-Ted Nemeth házaspárral, Norman McLaren-nel, továbbá a Bute, Nemeth, McLaren-triával egyetemben. A felsorolt alkotók közül az Oscar-, BAFTA-díjas, és Ezüst Medvével kitüntetett, skót születésű, brit-kanadai Norman McLaren (1914-1987) a legrangosabb animátor. Érdeklenség, hogy a *Neighbours* című, 1952-es, pacifista „pixilation” rövidfilmjével doku-kategóriában nyert Oscart. „Visual music” a pontos meghatározása annak, amit a festészetet, színpadi világítást, fénytervezést a Yale-en tanult Bute-tól és Ted Nemeth-től láthatunk az *Escape*, a Kandinszkij ihlette a *Tarantella*, valamint a McLaren-nel készített *Spook Sport* című filmekben. Ezt a műfajt képviseli Oskar Fischinger is az *An Optical Poem*ben, és hasonló koncepció alapul Slavko Vorkapichtól a kétdimenziós *Abstract Experiment in Kodachrome*.

A harmincas évek végén, és az 1940-es években készült munkák a zene (főleg a klasszikusok, így J. S. Bach, Liszt, Saint-Saëns), a geometriai formák, a színek, a dinamika, és a ritmus kapcsolatán alapulnak. A legszellemesebb darab (szó szerint is) a Bute-Nemeth-McLaren jegyezte, 1940-es *Spook Sport (Szellemsport)*, Saint-Saëns zenéjére. A szimbólumokra és előre megadott „kódokra” épülő, hétszereplős „filmbalett” groteszk kísértetfilm, amely a szellemek boldog nászával végződik. Mary Ellen Bute (1906-1983) az itt említett úttörő, a zenei dramaturgiára építő filmjeiben, így első színes animációs munkájában, az 1938-as *Escape*-ben (*Szökés*) is azt láttatta, hogy milyen érzeteket kelt benne a zenehallgatás. Emellett azonban több irodalmi feldolgozást is készített; utolsó munkája és egyetlen mozifilmje, az 1965-67-ben készült *Passages from James Joyce's Finnegans Wake*, James Joyce egyik legrejtélyesebb regénye, a *Finnegan ébredése* adaptációja. Olyan, elfeledett munka, amely az 1965-ös Cannes-i Filmfesztiválon elnyerte a legjobb első film díját.

Hasonlóan underground vállalás volt a húszéves David Bradleytól a *Peer Gynt*. a Grieg zenéjére készített, 1941-es opus Ibsen színművének adaptációja a filmszínészként ekkor debütáló, tizenhét éves Charlton Hestonnal. Akinek noha odaitélhetnének a legszebb ifjú díját, sejtésem nincs, miért került a dvd-re a hétperces részlet a műből, utolsó előtti darabként. Talán, mert a félmeztelenül kikötözött Peer Gynt/Heston körül az egyik lidérces, éjszakai jelenetben a Klu Klux Klant idéző alakok táncikálnak, valamely, számomra megfejtethetetlen okból. Csakhogy többek között az ilyen enigmatikus, önkényes, váratlan epizódok miatt olyan izgalmas és inspiráló ez a tánc- és kultúrtörténeti szempontból korántsem makulátlan dvd. Amelynek legfőbb jellemzője a zabolátlan és korlátlan alkotói szabadság, a bátorság, és sok minden más, ami jó ideje láthatatlan a széles körben láthatóvá tett filmekben is.

Unseen cinema – Early american avant-garde film 1894-1941 – Viva la dance – the beginnings of ciné-dance (Láthatatlan mozi: A korai amerikai avantgárd film 1894-1941. Viva la dance – a mozi-tánc kezdetei)

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES, 2005.